



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Mit Kopf, Haut und Haar? Eintauchen im Film und in Filme

Heller, Franziska

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-144856>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Heller, Franziska (2017). Mit Kopf, Haut und Haar? Eintauchen im Film und in Filme. Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino, (7):50-57.



The Graduate (1967) Regie: Mike Nichols

Mit Kopf, Haut und Haar?

Franziska Heller

Franziska Heller ist Filmwissenschaftlerin und lebt in Zürich. Sie hat zur Filmästhetik des Fluiden promoviert und ist Autorin bei verschiedenen Zeitschriften und Sammelbänden. Zuletzt ist von ihr bei Fink eine Einführung in das Werk von Alfred Hitchcock erschienen.

Eintauchen im Film und in Filme



The Lady From Shanghai (1947) Regie: Orson Welles

Das Eintauchen ins Wasser als filmisches Motiv und das Eintauchen in ein fiktionales Universum gehören im Kino eng zusammen. Wir tauchen mit den Figuren in eine Welt, die uns umfängt, uns Zuflucht und sinnliches Erleben bietet. Mehr noch weist diese Verbindung von Wasser und Film darüber hinaus, auf die besondere Funktionsweise filmischer Wahrnehmung.

Film und halluzinatorische Erfahrungen sind beides Formen des Erlebens, die ein neues Raumgefühl vermitteln. Diese Nähe hat Danny Boyle 1996 in seinem ersten *Trainspotting*-Film in drastischen Bildern umgesetzt, so einprägsam, dass sich die Eindrücke ins Körpergedächtnis ganzer Generationen von Filmzuschauern eingeschrieben haben. Es ist die «dreckigste Toilette von Schottland», die der vom jungen Ewan McGregor gespielte Renton in der Not findet, als die rektal eingeführten Opiumzäpfchen ihre Wirkung zeigen. In der von Exkrementen triefenden Toilettenkabine bemerkt Renton, abgelenkt von der unendlichen Erleichtung, zu spät, dass auch die wertvolle Droge in der Kloschüssel gelandet ist. Umstandslos macht nun die Kamera den Zuschauer zum räumlichen Teil des Problems: Aus dem Toilettenwasser heraus sieht man verschwommen Rentons entsetztes Gesicht. Was folgt, ist eine exemplarische Szene, die körperlich erlebte Schaulust und zugleich die Faszination an physischer Abscheu beim Zuschauer zelebriert: Renton beginnt, in der Kloschüssel umherzutasten, bis er schliesslich alle körperlichen Widerstände überwindet und mit dem Kopf voran in die kotbeschmierte Toilette eintaucht. Im Umschnitt schwebt Renton nun in einer idyllischen submarinen Welt. Er gleitet durch das tiefe Blau dahin auf der Suche nach seinen Zäpfchen, die er schliesslich mit einem vom Wasser gedämpften Jubelschrei findet. Beseelt von seinem Fund, schwimmt er als fließende Schattengestalt in der meditativen Wasserwelt einem

sonnengleichen Lichtkegel entgegen, um dann in der unhygienischen Realität der Toilettenschüssel wieder aufzutauchen.

Worauf Danny Boyles ikonisch gewordene Szene hindeutet: Der Moment des Eintauchens ist mehr als ein filmisches Motiv des Übergangs. Er ist ambivalent, mehr als ein eindeutiges Symbol der reinigenden Wiedergeburt, mehr als ein Sinnbild des Sichverlierens in einer visuell erzählten Geschichte. Aufgrund der spezifischen Wirkung von Filmbildern und des *Montage-Flusses* sind beim Filmeschauen von vornherein das Raum- und Zeiterleben neuen, von der Realität abgelösten Erfahrungen ausgesetzt. Wenn dies zusätzlich mit Erinnerungen an eigene sinnliche Körpererfahrungen wie etwa den Kontakt mit Flüssigkeiten geknüpft wird, dann entwickelt diese Konstellation – Wasser und Film – einen besonderen physischen Erlebnishorizont, der jenseits des kognitiven Begreifens liegt und grundsätzlich auf die Funktionsweisen filmischer Wahrnehmung deutet: das Paradox, dass man in Bilder eintauchen kann, während man trotzdem trocken im Kinossessel sitzt.

Wie unterschiedlich die Stimmungen angesichts der körperlichen Begegnung mit dem Flüssigen im Film ausfallen können, wird gerade am Beispiel aus *Trainspotting* deutlich.

Vielgestaltigkeit von Wasser und ästhetische Ausdrucksformen

Angesichts unzähliger Beispiele aus der Filmgeschichte erscheint das Unterfangen, erschöpfend über Wasser und Film zu schreiben, so hoffnungslos wie der Versuch der Danaïden, mit einem Sieb Wasser in ein löchriges Fass füllen zu wollen. Hartmut Böhme hat in seiner *Kulturgeschichte des Wassers* vor diesem Hintergrund die *Vielgestaltigkeit* und *Heterogenität* des Wassermotivs als Merkmal seiner kulturellen Ausdrucksformen hervorgehoben und auf die fast unmögliche begriffliche wie sinnliche Fixierbarkeit des fluiden Elements hingewiesen. Wasser und Mensch sind fundamental in einem dialektischen Verhältnis miteinander verbunden. In ihrer Begegnung lösen sich die Grenzen zwischen (wahrnehmendem) Subjekt und (wahrgenommenem) Objekt auf. Besonders augenscheinlich wird dies im Moment des kompletten Ein- oder Abtauchens. Hierbei spielt der menschliche Leib – verstanden als Instanz sinnlicher Erfahrung – eine zentrale Rolle, wenn Grenzen zwischen aktivem Ergreifen und passivem Ergriffen werden verschwimmen.

Wasser ist aber nicht nur Gegenstand von Ausdrucksweisen, sondern wird darüber hinaus auch zum Medium, um Prozesse *im* Subjekt zu veranschaulichen. Dies gilt insbesondere für fluide Bewegungsformen. So schreibt Böhme beispielsweise, dass die Funktionsweisen von Sprache, Traum, Emotion und Imagination selbst in Analogie zum Wasser begriffen werden können («Wogen von Zorn», «Aufbrausen der Gefühle»).

In der jüngeren Beschäftigung mit der Wahrnehmung von Filmen hat die Vorstellung des Eintauchens in dem Begriff der *Immersion* ihre Entsprechung gefunden – vor allem auch vor dem Hintergrund digitaler Medien und interaktiver Rezeptionsmöglichkeiten. *Immersion* ist im Englischen seit langem im Alltag in vielfältiger Weise gebräuchlich, der Begriff wird allerdings erst seit den Nullerjahren in der deutschen Sprache verbreiteter verwendet. In seiner ursprünglichen Wortbedeutung im Englischen bezeichnet der Ausdruck zunächst einen Prozess des Ein- und Untertauchens in Flüssigkeit. Im übertragenen Sinne kann er den Zustand des Versunkenseins in einen (literarischen) Text oder in eine fiktive Welt beschreiben. So wird er in unterschiedlichsten Perspektiven auch mit Blick auf Medien diskutiert. Unter anderem kann er, wie es in Robin Curtis' Arbeiten zu dem Thema heisst, «als Synonym einer *Illudierungserfahrung* gebraucht [werden]. Diese Erfahrung wird durch technische Apparate erzielt, die sowohl Zugang zu körperexternen (durch die Apparate vermittelte) Sinneserfahrungen wie auch zu fernen oder nur virtuell existenten Welten versprechen.»

Auch wenn dies insbesondere Medien der Virtual Reality betrifft, bei denen die Bedeutung der Vermittlung einer Präsenz in einer apparativ-medial erzeugten Welt augenscheinlich wird, so machen Autorinnen wie Robin Curtis darauf aufmerksam, dass man grundsätzlich die Idee des körperlich-interaktiven Eintauchens auch auf Filmbilder anwenden kann: Die Wahrnehmungen und Eindrücke im Kino sind komplexe Phänomene, bei denen das Eintauchen in die Bilderwelten als synästhetische Kombinationsleistung zu verstehen ist. Darüber hinaus ist Immersion auch ein Effekt der Einfühlung, da Filmbilder vielfältige Möglichkeiten der emotionalen und affektiven Involvierung eröffnen.

Beispiele aus dem Dokumentarfilm, die jenseits eines distanziert-abbildenden Realismus-Anspruchs das ästhetisch-immersive Erlebnis zu maximieren versuchen, sind etwa Naturdokumentationen wie *The Deep Blue* (2003), *Earth* (2007) oder *Jago – A Life Underwater* (2015). Hier werden Unterwasserräume und Bewegungsräusche zum Sinnbild einer symbiotischen, sensuell-affektiven Verbindung von Apparat, Mensch und Natur – gefilmt mit den neuesten Medien- und Kameratechniken, die ihrerseits apparativ ein vertieftes Eintauchen in die Bilder versprechen.

Kulturelle Wahrnehmungsmuster: Ausdrucksformen im Sinnlichen

Das Aufeinanderprallen von kulturellen Weltwahrnehmungsmustern, die sich insbesondere in Vorstellungen des Verhältnisses Mensch-Natur ausdrücken, hat Terrence Malick besonders eindrücklich inszeniert. Unter Rückgriff auf zahlreiche mediale Möglichkeiten, die Zuschauer soghaft einzubeziehen, hat er seine eigene Version des Pocahontas-Mythos verfilmt. Malick erzählt in *The New World* (2005) über weite

Strecken meist ohne Dialoge, sondern über lange innere, hypnotisch wirkende Monologe. Er kreierte einen dynamischen Bilderfluss, in dem die Diskrepanz zwischen der rational-logischen Weltkonzeption der englischen Siedler und der naturhaften, sensuellen Erfahrungswelt der amerikanischen Ureinwohner weniger kognitiv verstehbar als vielmehr körperlich erlebbar wird.

So beginnt der Film mit dem Blick auf eine Wasseroberfläche, in der sich die Umwelt und der Himmel spiegeln. Sogartige Wolkenverwirbelungen ranken sich spiralförmig hin zur Bildmitte. Malicks Bild spielt mit der Auflösung der klar fassbaren, materiellen Welt. Es findet sich – ähnlich wie bei William Turners Landschaften und Seestücken – kompositorisch eine Art «kreisendes Raumbecken», über das das Unbewusste angesprochen werden soll. Der sich eröffnende Blick des Zuschauers wird in das Bild wie in einen Strudel gesogen. Nach den Credits ertönt zudem subtil das Motiv aus dem Vorspiel von Wagners *Rheingold*. Der Zuschauer wird so mit unterschiedlichen Sinnen in eine Unterwasserwelt gezogen. Aus der Tiefe des undurchdringlichen Blaues kommen daraufhin zwei Menschen herangeschwommen. Die Kamera steigt leicht auf: Man sieht von unten durch das Wasser die lachende Pocahontas, die von oben mit der Hand die Wasseroberfläche berührt. Dadurch wird unser Blick auf die Welt der Ureinwohner in wellenbewegte Schwingungen versetzt, bis die Sicht vollständig verschwimmt: Eine neue sensuelle Welt(-sicht) offenbart sich uns. Gleichzeitig ist das Wasser das Medium, das einen sinnlich umfängt. Der Zuschauer ist ein räumlicher Bestandteil dieser Welt, in die er zugleich eingetaucht ist und die sich im Verschwimmen der Konturen doch nicht fassen lässt. Die mit den Engländern verbundene Weltkonzeption präsentiert sich demgegenüber geometrisch geordnet, damit aber auch extrem beengend. In der Inszenierung der ankommenden Schiffe der Siedler dominieren quadratische Formen und Gitterstrukturen. Das Meer wird nur von oben als dunkle, opake Fläche gezeigt. So werden bereits in der Exposition über die unterschiedlichen Ansichten und räumlichen Erfahrungsweisen von Wasser die gegensätzlichen Wahrnehmungsmuster der Ureinwohner und der fremden Kolonialisten aufeinander bezogen und für den Zuschauer in ein Spannungsverhältnis gesetzt.

Surreale Visionen

Die Idee von Wasser als Medium findet seinen kulturgeschichtlichen Ausdruck unter anderem in Praktiken der *Hydromancie*, bei der Objekte oder Personen über den Kontakt mit Flüssigkeiten über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg sichtbar werden. In jüngerer Zeit hat dies populärkulturell Spuren etwa in den Harry-Potter-Büchern hinterlassen, wenn der junge Zauberlehrling Ausflüge in die Erinnerungen anderer Menschen über das sogenannte Pensieve unternimmt, also über eine Schale mit Flüssigkeit, in die man zunächst mit dem Kopf eintaucht, um dann auch körperlich einen Sog durch die Zeit zu erleben



Jago – A Life Underwater (2015) Regie: James Reed und James Morgan



La Piscine (1969) Regie: Jacques Deray



Sunset Blvd. (1950) Regie: Billy Wilder



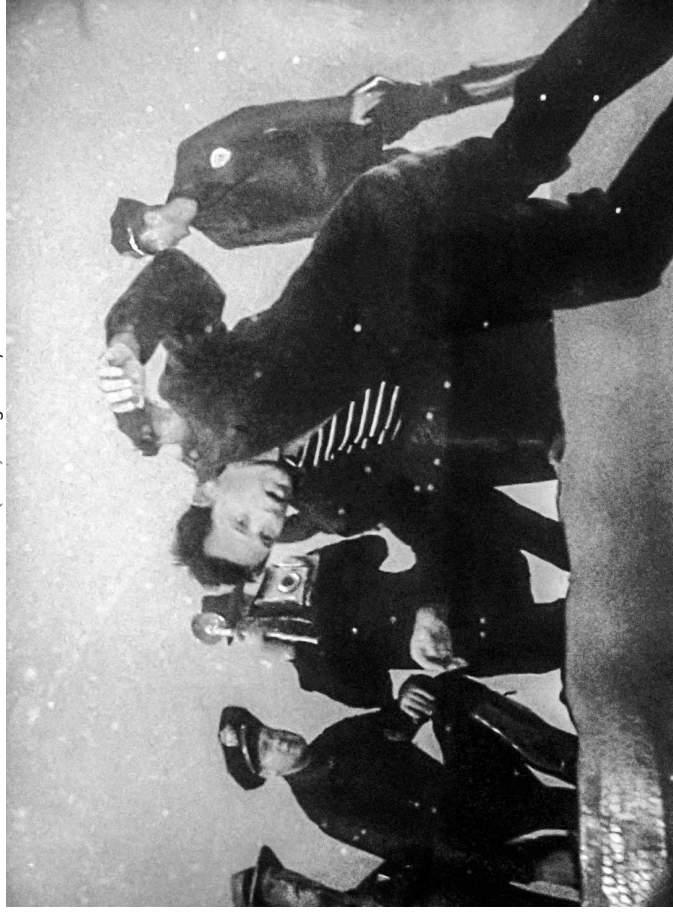
The Graduate (1967) Regie: Mike Nichols



The New World (2005) Regie: Terrence Malick



L'Atalante (1934) Regie: Jean Vigo



Sunset Blvd. (1950) Regie: Billy Wilder



The Bourne Identity (2002) Regie: Doug Liman

(im Film spätestens ab 2005 in *Harry Potter and the Goblet of Fire* in Szene gesetzt).

Doch schon 1934 hat Jean Vigo eine filmische Form der Hydromancie in einer Unterwasserwelt inszeniert, die es in ihrer Eindrücklichkeit dieses Jahr sogar in den Trailer des weltweit bekanntesten Archivfilmfestivals Il Cinema Ritrovato in Bologna geschafft hat. Die neueste Restaurierung von Vigos *L'Atalante* war denn auch als Eröffnungsfilm des Festivals zu sehen. Der Film erzählt vom beengten Leben einer vierköpfigen Besatzung auf einem Flusskahn. Es ist ein filmisches Meisterstück surrealer Bilder und melancholisch-abgedrehten Humors.

Als ihn seine junge Ehefrau Juliette, die sich auf dem Kahn langweilt, verlässt, springt der Kapitän Jean in den Fluss. Juliette hatte ihm mal erzählt, dass man unter Wasser seine Geliebte erblicken kann. Die Kamera findet sich nach dem Sprung unter der vom Sonnenlicht erleuchteten Wasseroberfläche wieder. Von links oben arbeitet sich Jean schwimmend als dunkle Kontur diagonal ins Bild. Er kreist zweimal um sich selbst und bewegt sich langsam direkt auf die Kamera zu. Jean wendet dabei den Blick verzweifelt nach rechts und nach links. Als sein dunkler Körper erneut an der Kamera vorbeigleitet, wird langsam eine frei schwebende, helle Gestalt sichtbar: Juliette in ihrem Hochzeitskleid, das mit den Bewegungen des Flusses wogt. Langsam blendet sich Juliettes Gesicht in einer Nahaufnahme ein. Mit ihrem herzlichen Lachen erscheint sie in jeglicher Hinsicht als Lichtgestalt, ihr Haar weht in fliegenden Wellen.

In Vigos Unterwasserwelt muss Jean um jede Bewegung kämpfen. Der feststehende Bildkader betont die Ziellosigkeit seiner Bewegungen und damit die Verzweiflung seiner Suche nach der Geliebten. Der Zuschauer kann angesichts dieser Kameraeinstellung nur hilflos-beobachtend verharren. Der Unterwasser-raum, der keine Orientierung bietet, vermittelt so das Paradox einer Suche ohne ein Vorwärtskommen. Umso erlösender und begehrenswerter ist dann die Erscheinung der Geliebten – für den verlassenen Ehemann wie den Zuschauer. Über die Bildgestaltung, insbesondere das Licht, wird mit Traum und Realität ein Wechselspiel erzeugt, das das Begehren nicht nur ansichtig, sondern für den Zuschauer auch körperlich über die Kontraste im Bild, über die Wechsel zwischen Bewegung und Stillstand, zwischen Hell und Dunkel erfahrbar macht.

Pool und Aquarium: Zwischen Phantasien und Depressionen

Der Swimmingpool stellt ein filmisches Kristallisationsmotiv voyeuristisch-erotisch angeheizter Phantasien dar, bei dem das Eintauchen ins kühle Nass eine zentrale, aber auch vieldeutige Rolle spielt. Titelgebend in Werken wie *La Piscine* (Deray, 1968), wird der Pool und seine filminszenatorischen Potenziale schon in den Credits ausprobiert. Die Wasseroberfläche spiegelt die Umwelt und stellt sie wellenbewegt auf den Kopf: Die gezeigte Idylle ist nicht verlässlich. Die ersten Bilder von *La Piscine*

antizipieren damit den Pool als täuschende Projektionsfläche. Ähnlich inszeniert auch François Ozon seinen *Swimming Pool* (2002); ebenfalls ein Film, in dem Zurschaustellung von Körpern, erotische Phantasien und Projektionen in einem Vexierspiel zwischen Realität und Fiktion aufgehen.

Mike Nichols' *The Graduate* bringt schon 1967 viele der genannten Themen zusammen. Aus film-ästhetischer und -erzählerischer Perspektive haben darin der Swimmingpool und das Aquarium als spezifische Anordnung des Blicks auf eine (künstliche) Unterwasserwelt einiges gemeinsam. In *The Graduate* führt Nichols beides zusammen mit der Orientierungslosigkeit und unsicheren Selbstverortung des Protagonisten in der Welt. So ist Benjamin Braddock bereits zu Anfang in seinem Jugendzimmer vor einem Aquarium zu sehen, das das gesamte Bild ausfüllt. Ein Miniaturtaucher aus Plastik schwebt darin monoton und haltlos und lässt Luftblasen aufsteigen. Das Aquarium dominiert auch den Blick, als Benjamin das erste Mal auf die ältere, verführerische Mrs. Robinson trifft.

Wie später deutlich wird, ist der Plastiktaucher eine Miniaturversion von Benjamin. Dieser soll auf einer Gartenparty den Gästen sein Geburtstagsgeschenk, einen Taucheranzug, vorführen. Sein Vater kommentiert den Auftritt wie ein Jahrmarktschreier. Als Reaktion darauf springt der in die Enge getriebene Benjamin in den Pool. Und wir mit ihm, denn die subjektiven Einstellungen zeigen uns nicht nur die Welt durch die Taucherbrille, sondern in der Folge auch den Unterwasserblick. Dadurch verliert man als mittauchender Zuschauer das Gefühl für oben und unten; der gleichförmige Raum unter Wasser bietet keinerlei Hilfe zur Verortung und Stabilisierung der eigenen Position. Dann geht der Blick hoch zur Wasseroberfläche, durch die man die umstehenden Personen nur noch surreal verzerrt sieht. Noch beklemmender wird die Situation, als Benjamin versucht aufzutauchen und als die Hand des Vaters sozusagen «unsere» Taucherbrille packt und «uns» wieder unter Wasser drückt. Daraufhin dreht sich der Blick um sich selbst in diesem fluiden Raum, um dann im türkisblauen, objektlosen Nichts zu verharren.

Man könnte die Beispielliste mühelos um zahlreiche filmische Ausformulierungen der Szenarien von Aquarien erweitern, die den Menschen in seiner Zielgerichtetheit und in seiner Selbstbestimmung in der Welt prekär erscheinen lassen. So passt etwa zum existenzialistischen Geist des Film noir, dass Orson Welles in *The Lady from Shanghai* (1947) ein begehbares Aquarium zu einem der zentralen Schauplätze macht. Alain Resnais seinerseits macht in *On connaît la chanson* (1997) die lange Schlusssequenz auf einer Wohnungseinweihungsparty der Pariser Bourgeoisie zu einer filmischen Metapher für die Haltlosigkeit seiner depressiven und orientierungslosen Figuren – mit ebenso irritierenden wie rhythmisch-immersiven Effekten: Resnais blendet (von der Story in keinerlei Weise erklärt) wabernde Quallen ein, die in ihren ziellosen Bewegungen fortan den Montagezusammenhang bestimmen,

kontinuierlich die Bilder überlagern und damit den Zuschauer mit in dieses schwebende, desorientierte Raumgefühl hinabziehen.

Wasserleichen und fragile Identitäten

Die Variabilität der symbolischen und sinnlichen Assoziationen, die mit dem Verhältnis Mensch-Wasser verbunden werden, sind demnach insgesamt recht zwiespältig. Sie können extrem positiv sein, etwa wenn Wasser als Element der Geburt inszeniert wird. In religiöser, vor allem christlicher Mythologie zeigen sich Auferstehung und Erlösung im Akt der Taufe. Das Eintauchen ist hier Ausdruck der Erneuerungskraft des Lebens. Zugleich kann der Symbolhorizont aber auch zutiefst negativ sein. So kann etwa das Meer als ein mythisch verdichtetes Bild die Apokalypse verkörpern, was auf archetypischen Urängsten der Menschheit gründet und auch Eingang in die Jung'sche Psychoanalyse gefunden hat.

Und spätestens seit der «bekanntesten Wasserleiche» der (literarischen) Motivgeschichte, seit Ophelia aus Shakespeares «Hamlet», hat auch der leblos im Wasser treibende Körper seinen Platz in der Kulturgeschichte. Der Film wiederum hat diesbezüglich seine eigenen audiovisuellen Ausdrucksformen und narrativen Funktionen entwickelt, die ihrerseits mit immersiven Effekten von Bewegtbildern in der paradoxen Schweben zwischen Leben und Tod spielen.

In *Sunset Blvd.* (1950) von Billy Wilder wird das filmische Hinausgehen über den Tod zum erzählerisch-zynischen Ausgangsparadox. Der Film beginnt mit dem Bild von einer im Pool treibenden Leiche. Polizisten und Fotografen beugen sich neugierig über die Wasserfläche. Eine zunächst nicht zuzuordnende Offstimme fabuliert: «The poor dope, he always wanted a pool when in the end he got himself a pool, only the price turned out a little high.» Zu diesem Kommentar geht die Kamera in die Untersicht in den Pool hinein und schaut dem schwebenden Mann ins Gesicht. Insbesondere sein leerer Blick und der leicht geöffnete Mund lassen das Bizarre der Situation hervortreten. Der Körper scheint nicht mehr an die Schwerkraft gebunden, er treibt einfach so dahin. Auch hier verzerrt der Blick aus dem Wasser heraus die Sicht auf die Umwelt. Nichts scheint verlässlich. Die Voice-over beschreibt dazu den toten Mann lapidar-respektlos: «Nobody important really. Just a movie writer with a couple of B-pictures to his credit.» Darauf *verschwimmen* nicht nur die Konturen im Bild, sondern das Filmbild selbst scheint sich in der Überblendung aus dem Pool zu *verflüssigen*. Als dann wieder schärfere Konturen auszumachen sind, sich die raum-zeitlichen Koordinaten so weit stabilisieren, dass man ein Wohnhaus erkennt, wird klar, dass es der Tote selbst ist, der nun als Protagonist rückblickend jene Geschichte erzählt, die mit ihm als Leiche im Wasser enden wird. Über die Instabilität der Raum-Zeit-Koordinaten werden so auch die Zuschauer in einen paradoxen Zwischenzustand gehalten.

Solche Vermittlungen des filmischen Schwebens zwischen Leben und Tod über Momente des

Verflüssigens im und vom Bild finden sich auch in zahlreichen jüngeren Filmen wie etwa *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004) oder Peter Jacksons *The Lovely Bones* (2009). Oft verbindet sich dies mit dem Thema der Identitätskrise. Schon *The Bourne Identity*, der erste Teil der Jason-Bourne-Franchise, etabliert bereits zu Beginn den im Wasser schwebenden Körper als leitmotivischen Topos. Der Film eröffnet mit einer Einstellung auf einen leblosen Körper, der im diffusen Bewegungsschaos einer aufgewühlten See schwimmt. Der Körper ist immensen äusserlichen Gewalteinwirkungen ausgesetzt. Wieder ist er in Untersicht zu sehen, wodurch die Zuschauer Teil dieser Immersion werden. Dies verstärkt das Gefühl, einer nicht zu fassenden Gewalt ausgeliefert zu sein. Aus dieser sinnlichen Exposition entfaltet sich in der Folge die rasante Action-Handlung um den an Amnesie leidenden Geheimagenten Jason Bourne.

Etwas weniger drastisch gestaltet sich die Identitätssuche in den Coming-of-Age-Werken von Céline Sciamma. Darin symbolisieren Schwimmszenen die jugendliche Suche nach sexueller Identität. Bereits Sciammas Debütfilm *Naissance des pieuvres* (2007) über die Selbstfindungsprozesse junger Synchronschwimmerinnen zeigt dies in eindrucksvollen Einstellungen über und unter Wasser – immer changierend zwischen gesellschaftlicher Körperdomestizierung und Befreiung des erotisch-begehrenden Blicks.

Aquatische Erotik

Der Anglist Martin Mühlheim hat sich dem Phänomen gewidmet, dass in vielen homosexuellen Coming-out-Filmen entscheidende dramaturgische Liebesbegegnungen in Form von Schwimmszenen inszeniert werden. Dieser Befund lässt sich wohl umstandslos auch auf Darstellungen heterosexueller Kopulationsakte beziehen, bedenkt man die Vielzahl von Sequenzen, in denen die körperliche Liebe unter Wasser zelebriert wird – ob in Spielfilmen oder auch gängigen Musikvideos. Im Bereich des Spielfilms mag man spontan an Beispiele wie *The Blue Lagoon* (Randal Kleiser, 1980) und *Color of Night* (Richard Rush, 1994) denken – und vor allem *Wild Things* (John McNaughton 1998), dessen aggressive Liebesszene im Wasser es sogar aufs Filmplakat geschafft hat: Die beiden Protagonistinnen geraten in einem Swimmingpool erst in einen handgreiflichen Streit, bevor es dann zur körperbetonten Versöhnung kommt. Dabei dient das Wasser als Ort der Auseinandersetzung zunächst als Katalysator der wilden Bewegungen der Frauenkörper. Den Zuschauern wird explizit nahegelegt, sich der Faszination der Szenerie hinzugeben – nur um diese Erfahrung dann zu brechen. Der Film nimmt die voyeuristische Ebene selbst reflexiv auf. Denn die Szene endet mit dem überraschten Blick eines Polizisten, der die beiden Mädchen die ganze Zeit observiert hat. Er kann die Augen von dem Geschehen nicht lassen: im Gegenteil, er hält seine Videokamera drauf und zoomt gar auf die beiden küssenden Mädchen. Die Einstellung des Kameradisplays bildet den Anschluss zum Monitor in einer Polizeiwache, wo das Poolvideo weiterläuft.

«Jesus Christ!», ruft hier ein weiterer Polizist angesichts der Bilder aus, bevor er den Monitor ausschaltet. Damit ist aber die eigene Faszination des Zuschauers an der Szene entlarvt – wie auch die eigene Erregung, ausgedrückt in dem Begehren, in diesem Universum der verschwimmenden Konturen der Körper im Pool Sichtbarkeit erlangen zu wollen.

Julio Medem hat die besondere Beziehung von Sex, Phantasie und Immersion ungleich körperlich ebenfalls äusserst körperlich wirksam inszeniert und noch grundsätzlicher das medienreflexive Potenzial von Unterwasserräumen augenscheinlich gemacht. Medems pointierte filmische Inszenierung in *Lucía y el sexo* (2001) synthetisiert und radikalisiert alle bisherigen Beobachtungen. So beginnt die titelgebende Episode «el sexo» mit einem sinnlichen Liebesakt unter Wasser. Man schwebt gemeinsam mit dem Protagonisten Lorenzo im blauen Nass. Der Blick hinauf zeigt ein helles Gegenlicht, das trichterförmigen Strahlen über das Bild ausbreitet. Eine schattenhafte nackte Frauengestalt gleitet von oben herab ... Der offene filmische Raum der Unterwasserwelt definiert sich fortan nur noch über die aufeinander bezogenen Bewegungsrhythmen der Körper, die meist nur als Schatten und ausschnittshaft im Bilderfluss zu erkennen sind. Als Zuschauer ist man ganz und gar von der umgebenden submarinen Welt erfasst und zugleich auf die einzige Orientierung fixiert: das gleitende Spiel der schwebenden Körper. Die einzelnen Einstellungen gehen in einem einzigen schwimmenden (Raum-)Gefühl auf. Auf diese Weise wird Sex nicht in physisch-mechanischen Bewegungen des eigentlichen Aktes abgebildet, sondern in einer wogenden Erfahrung vermittelt. Insbesondere das gleissende Licht und das Gegenteil, das verhüllende Dunkel, übernehmen als konkrete Erfahrung eine entscheidende Funktion in der Wahrnehmung des Zuschauers. Den Moment des Geblendetseins erfahren die Zuschauer als einen Überschuss, als nicht mehr auszuhaltendes Zuviel, das als nicht mehr zu begreifender Exzess spürbar wird.

Es ist auch der wogende Unterwasserraum des Meeres in einer langen subjektiven Kamerafahrt, der Medems Film eröffnet und die gesamte Erzählung beschreibt, deren Bilder ständig zwischen erotischer Phantasie, Realität und Fiktion changieren: Der Film entpuppt sich als fluider Emotionsraum, in dem alle Leidenschaften in Bewegung, alles am Wogen ist. Deshalb ist es auch möglich, am Ende des Films wieder in der Mitte der filmischen Erzählung einzusteigen, denn Raum und Zeit, Realität, Identitäten und Begehren – und sogar die Filmbilder selbst – unterliegen keinen festen Kategorien, sondern dem wellenbewegten Prinzip des Meers. Medem lässt seine Geschichte mit dem Hinweis enden, dass alles ganz anders passieren könnte. Er lässt dabei das letzte Bild nicht einfach schwarz werden, sondern taucht seine letzte Einstellung in gleissendes, die Zuschauer blendendes Licht. So provoziert er einen Überschuss an sinnlicher Wahrnehmung angesichts der filmischen Bilder hinein in die Körperimagination des Zuschauers.

Das Verhältnis *Eintauchen und Film* beschreibt mehrere Spannungsfelder. Zum einen verweist das

Thema auf die vielfältigen filmischen und erzählerischen Potenziale des fluiden Elements – audiovisuelle Qualitäten, die wohl auch die Allgegenwart von Wasser in den Medien erklärt. Darüber hinaus deutet die Beziehung auch auf grundsätzliche Fragen des Verständnisses von filmischer Wahrnehmung: ob man Filme eher mit dem Kopf oder mit dem Körper, mit Haut und Haar, «versteht». Jüngere Überlegungen sprechen hier von einer eigenen Form des Verstehens durch den Körper, was nicht gleichzusetzen ist mit «kopflöser» Überwältigung. Gerade vor dem Hintergrund von interaktiven Medien, die den Nutzer tatsächlich körperlich-gestisch involvieren, dürfte im Kontext von Filmen im Kino die Bedeutung eines *imaginär* physisch erlebten Aufgehens in filmischen Welten in den Fokus geraten; oder, um im Gegenstandsbereich zu bleiben: Die Besonderheit der Erfahrung von Filmen liegt genau darin, dass man beim Filmeschauen trocken in seinem Sessel bewegungslos verharrt und trotzdem das Wasser spürt.

→ Literatur

Hartmut Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.

Robin Curtis: «Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder», in: *Montage AV* 17 (2) (2008), S. 89–107.

Franziska Heller: *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*. München: Fink 2010.

Martin Mühlheim: «Slippery Subjects: Intersecting Economies of Genre in Gay Male Coming-Out Films, 1995–2015», in: *SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature* 33 (2016), S. 199–223.